

LA CARNE DE RENÉ O EL APRENDIZAJE DE LO LITERAL

POR

JORGE BRIOSO  
*Carleton College*

XXXIX

El misterio de las cosas, ¿en dónde está?<sup>1</sup>  
¿Dónde está que no aparece  
al menos a mostrarnos que es misterio?  
[...]  
Porque el único sentido oculto de las cosas  
es que no tienen ningún sentido oculto.  
Es más extraño que todas las extrañezas  
y que los sueños de todos los poetas  
y los pensamientos de todos los filósofos  
que las cosas sean realmente lo que parecen ser  
y no haya nada que comprender.

Sí, esto es lo que mis sentidos aprendieron solos:  
Las cosas no tienen significación tienen existencia.  
Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.

Alberto Caeiro<sup>2</sup>

Si un ensayo pudiera ser escrito en dos frases, estas serían las del mío: “El único sentido oculto de las cosas es que no tienen sentido oculto alguno” y “las cosas son el único sentido oculto de las cosas”. La radicalidad de este empeño se acentuaría si notamos que las dos oraciones son falsas: por ser citas y por ser versos de un poeta apócrifo. A pesar del nihilismo que un gesto como éste implicaría, el carácter tautológico de este texto hipotético no se vería disminuido. La obra de Virgilio Piñera no deja otra opción a sus escoliastas: estos acumulan innecesaria e inútilmente, desde un punto de vista interpretativo, palabras y expresiones. Un ejemplo ilustrativo es el de Cintio Vitier quien, en 1945, escribe una reseña, entre distante y admirativa, de *Poesía y Prosa* (primer libro publicado por Virgilio Piñera) y califica la poética de Piñera en los siguientes términos: “Lo que aquí esencialmente se expresa es que en este país estamos viviendo ese grado de desubstanciación

---

<sup>1</sup> Ver páginas 135-137 de la edición bilingüe de los poemas de Fernando Pessoa de Ángel Campos Pámpano.

<sup>2</sup> Este poema lo publicó Fernando Pessoa bajo su heterónimo Alberto Caeiro.

por el cual dos hombres que se cruzan, una boda, o una mujer que plancha equivalen y, se autodestruyen, no guardan resonancia, ni entran en una jerarquía, no son nada más que fenómenos” (*Crítica 2* 147-48). Años después, en 1958, en su libro *Lo cubano en la poesía*, en el que demuestra una posición abiertamente hostil hacia la obra de Piñera, Vitier afirma “su versión de la realidad [...] adición o sustracción mecánica de hechos equivalentes” (482).

En cambio, Hernández Busto, 30 años después que Vitier y con una clara simpatía por la poética piñeriana, expone: “[e]l tiempo del trópico no existe. Las cosas y los hechos se suceden, transcurren pero no llegan a convertirse en acontecimientos [...]. El tiempo insular –nos dice Piñera– no es aritmético. Es un tiempo vivido y perdido, allí donde no pasa nada” (36). El encomio y la censura son igualados por esta obra que se coloca más allá de la apología o el vituperio.

No quiero decir con esto que estas interpretaciones sean erradas; la obra de Virgilio está plagada de citas que pueden corroborar las mismas. Doy un ejemplo: “[...] si te aliso la cola es un hecho, si te asesino con un puñal ...sería nada más que otro hecho” (Piñera, 144); son innecesarias, son pleonomas. Esto lo sabe muy bien Piñera: “[t]oda versión es inefable y todo hecho tangible. En el escoliasta hay un eterno aspirante a demiurgo. Su soberbia es castigada con la tautología (Piñera, *Cuentos completos* 269) o en su ensayo sobre Kafka (del que luego veremos su vital importancia para entender la poética de Piñera): “[d]e ahí que se deba tener sumo cuidado, al practicar una disección de la obra kafkiana, de no caer en lamentables tautologías” (Piñera, *Poesía y Crítica* 230). La paradoja es incluso mucho mayor, puestos a ver, el mejor texto que se ha publicado sobre la obra de Piñera es la reseña de *Poesía y Prosa*, ya mencionado en mi trabajo, publicada por Vitier, quien es a la vez el peor detractor y el mejor exégeta de Piñera. El fragmento que citaré a continuación es la mejor descripción que conozco de la poética virgiliana.

Llamamos aquí vacío al reverso humano de la nada, pues en esta palpita siempre una significación divina, ya sea la nada como pecado (no ser del mal) o la nada como anegamiento del místico en su arrebató de plenitud, o incluso la nada de la extrañeza y angustia del mundo, en que a veces residimos y no podemos saber a qué alude. Pero sin duda –lo sabemos por su íntima interrogante–, alude. Lo propio del vacío, sin embargo es no aludir a nada, pero entendida aquí no como Pecado, ni como inefable, ni como Ser Que No Es, sino en cuanto rigurosa categorización del vacío de un mundo en el que las cosas y las criaturas están y nada más sobre una superficie siniestra de trivialidad, armando el espantoso y vacío disparate que lo absorbe todo<sup>3</sup>... Un mundo, en fin, como hecho sin calificativos, viene a decirnos Piñera. (Vitier, *Crítica 2* 146, las mayúsculas son del autor)

<sup>3</sup> La distinción entre la nada y el vacío, de la que habla Vitier, recuerda la distinción neoplatónica entre dos tipos de nada. Dice Agamben en su ensayo “Bartleby o de la contingencia”: “[...]el neoplatonismo había distinguido dos tipos de nada, una que –por así decirlo– sobrepasaba a los entes por arriba, y otra que descendía por debajo de ellos”. Esta distinción es conceptualizada a su vez por el propio Virgilio Piñera que en su autobiografía, aún inédita, diferencia entre la nada por exceso y la nada por defecto: “[e]l sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la nada por defecto: llegar a la nada a través de la cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc., supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales

Incluso la ambivalencia afectiva de este texto, a la vez encomio y repulsa, es ejemplar. Creo que resultan mucho más cuestionables e incluso risibles las adhesiones apasionadas de que ha sido objeto la obra de Virgilio en mucho escritor y crítico joven cubano. Lo dicho anteriormente, no salva al texto de Cintio Vitier, y ahí está la radicalidad de la poética de Virgilio, de ser superfluo, redundante, vacuo.

Si las estrategias interpretativas, que se asumen ante un texto literario, se redujeran a dos, estas serían: la revelación y la sospecha. Se trata de descifrar el enigma (incluso si se piensa que su solución es otro enigma)<sup>4</sup> que un texto propone, o se asume una actitud crítica ante el mismo, al sospechar que su verdad le es ajena, extraña, exterior y que buscar el sentido del texto en su interior es una ilusión. Las variantes de estas dos actitudes interpretativas son infinitas y las escuelas que se derivan de ellas, múltiples: hermenéutica, psicoanálisis, marxismo, deconstrucción, etc. El problema que nos plantea la obra virgiliana es otro: el secreto de las cosas radica en su no tener secreto; el secreto de una cosa es ella misma. Un secreto vacío y de una radical inmanencia. Un secreto literal que explica el propio Virgilio Piñera:

Es por eso que importa sobremanera concluir que Kafka no es otra cosa que un literato que da fe de la marcha del mundo. Ahora bien este dar fe no tiene verificación teológica alguna, ética o filosófica. Se verifica estrictamente por medios puramente literarios, es decir, mediante enormes arquitecturas de imágenes. De ahí que se deba tener sumo cuidado, al practicar una disección de la obra kafkiana, de no caer en lamentables tautologías. (Piñera, *Poesía y Crítica* 230)

Cualquier intento de una interpretación de lo literario, de la inserción de la obra literaria en una esfera de significación que trascienda lo literario (teológica, sociológica, psicológica o política) es desacreditado. En la capacidad de invención de la literatura radica su valor. Este sentido de la invención podría ser interpretado como un producto cultural alterno a los creados por las esferas de discurso mencionadas anteriormente. Esta invención no necesita de la lectura entre líneas. Esta invención tendría la fuerza y el horror

---

actos vitales es indeleble. Es así, que podría decirse de estos agentes que ellos son el activo de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las nadacasas, el nadarruido, la nadahistoria [...] nos lleva ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el pasivo de la nada y al cual no corresponde activo alguno” (Piñera, “La vida tal cual” 23). Queda abierta la siguiente pregunta: ¿cómo leer esa nada por defecto, esa nada que sólo se alude a sí misma, esa pasividad radical a la cual no corresponde activo alguno, ese estar sin ser de las cosas, esa perpetuidad de la obra de Virgilio que se ríe de cualquier forma de trascendencia?

<sup>4</sup> Esta concepción del secreto es la que domina en el grupo *Orígenes* con el que Virgilio Piñera tuvo una problemática relación; primero, como uno de sus mas heterodoxos miembros y, luego, como uno de sus principales disidentes. María Zambrano ilustra muy bien esta actitud en su texto *La cuba secreta*, que sería el prólogo a la antología *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier, la cual reuniría, por primera vez, a los poetas de este grupo, entre ellos Piñera, y que se convertiría en una especie de manifiesto de este grupo: “¿Cómo hablar de un secreto sin referirse a la manera como nos fue descubierto y más todavía, a la manera como sigue permaneciéndonos secreto? Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados...” (45).

de lo literal. Una literalidad no salvada por un contexto pragmático como en la lengua hablada. Esta invención puramente literal, literaria, para Piñera, se descubre en las obras de Kafka:

...Podríamos leer ahora mismo –con ese lector del 2045, o quizá como se leería el propio Kafka– sus crípticas salidas, que nos hacen perdernos por sus interminables, y cambiantes corredores, [...] sin que sus cargas de actualidad vengan a turbar la pura ficción que arma el edificio de estas salidas kafkianas... Pero igualmente no olvidemos que las cargas de actualidad forman uno de los pilares de estas novelas y relatos [...] Para el público del 20 la burocracia no parecía un mal suficiente para explicar el horror y terror expresado en la novela. La gente se atemorizó más con el cuento que con la cosa real. El lector moderno, o al menos el lector del 20, fascinado por las paradojas como tales paradojas y atraído por meros contrastes, no estaba mucho más dispuesto a entrar en razón... Pero precisamente esta reacción del público era una prueba concluyente de la capital importancia que en la obra de Kafka tiene el elemento de ficción e invención. Gravita de modo tal en su obra que arrastra al lector en el delirio de la ensoñación, del sueño a ojos abiertos, de la pesadilla despierto. Y por otra parte es tan saludable, que tiene el poder de apartar ese “horror de actualidad” y transmutarlo en “horror delicioso de lo intemporal” [...] En Kafka la ficción o invención adquieren proporciones infinitas, de modo tal que las cargas de actualidad se hacen también ficción e invención, he aquí su secreto. (Piñera, *Poesía y Crítica* 233-234)

La paradoja de un terror que excede al supuesto referente histórico que lo causa. Un efecto excesivo que reduce su causa a la insignificancia. La invención adquiere proporciones infinitas y convierte a las cargas de actualidad, a los referentes con los cuales la obra tiene una relación fundamental, en un hecho de invención y de ficción; en un hecho inmanente no totalmente recuperable desde ninguno de los espacios de (para) el sentido que una cultura implementa.

Los textos de Kafka, y también, los de Piñera (re)colocan sus cargas de actualidad (y de futuridad) en otro espacio: el espacio literario, el espacio de lo literal. Estos acontecimientos pierden esa fuerza recuperadora, humanizadora, con la que la cultura les atribuye un sentido. Los crímenes de Auschwitz o de Gulag ya no son más el reflejo de la enajenación humana o del pecado de los hombres, o de los horrores de las sociedades totalitarias. Son su presencia infinita, sin remisión a una esfera que les dé un sentido en una versión de la historia, sea esta escrita desde códigos éticos, teológicos, económicos, psicológicos, psicoanalíticos o de cualquier otro signo ideológico. Son, y ahí radica su mayor horror, hechos literarios (hechos *literales*<sup>5</sup>). Las ideologías no pueden tolerar lo literal. Las ideologías remiten los hechos de lo real a una esfera de interpretación que legitime su cosmovisión del mundo. Necesitan recuperar los hechos desde los códigos con los cuales construyen su visión del mundo. Lo literal desanima (enfría) los significados, los desprovee de la vestidura semántica que las ideologías les imponen.

<sup>5</sup> Existe más de un punto de contacto entre esta interpretación de la obra kafkiana por Piñera y la que hace sólo cuatro años publicó Roberto Calasso. Dice Calasso: “Kafka can’t be understood if he isn’t taken literally. But the literal must be grasped in all its power and in the vastness of its implications” (25). Está de más decir que Calasso no menciona en ningún momento a Piñera como un antecesor de su manera de leer a Kafka.

Pero, ¿cuál es ese delirio de la ensoñación, ese sueño a ojos abiertos, esa pesadilla despierto a la que se refiere Piñera? El autor cubano no está hablando, por supuesto, figuradamente de una condición posible; su referente es literal y concreto. De nuevo, es el mismo autor quien aclara el referente *no-figurado*:

*En el insomnio*

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarrillo. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormir. A las tres de la madrugada se levanta. Despierta el amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que en seguida tome una taza de tilo y apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente. (Piñera, *Cuentos completos* 90)

“En el insomnio” nos cuenta la historia de la escisión de una de las metáforas de mayor longevidad y poder en la literatura y el pensamiento occidental: la muerte como sueño. El insomnio es la historia de un hombre que está muerto pero no ha podido quedarse dormido. Una muerte sin sueño es una muerte sin trascendencia, sin metamorfosis y sin posible resurrección. Una muerte sin sueño es una muerte que se queda de este otro lado, sin un más allá redentor, una muerte radicalmente inmanente y literal.

Es importante notar que el título del texto de Piñera no sólo designa un estado, el insomnio, sino que nos cuenta la historia del espacio en el cual este estado tiene lugar. El texto de Piñera nos narra tanto la historia del insomnio como de ese “en” en que el insomnio tiene lugar. El insomnio tiene lugar en un espacio que es la negación del espacio; es un espacio totalmente negativo. El insomnio no es ni el sueño ni la vigilia. Es la imposibilidad de dormir. Es el espacio de la imposibilidad. Es el espacio de la inmanencia radical. Es la negación de toda trascendencia: la comunicación, el sueño, la muerte. Es la negación de lo real (no aceptación del estado en el que el sujeto se encuentra) y de lo posible (la posibilidad de dormir y el acto de conciliar el sueño). El insomnio no es real ni es posible. Es la imposibilidad de lo real o la omnipresente realidad de lo imposible.<sup>6</sup> No poder dormir pero también es el no poder no dormir. El insomnio no es un espacio de

---

<sup>6</sup> Agamben en sus artículos “Bartleby o la Contingencia” y en “On Potentiality”, siguiendo a Aristóteles, afirma que toda potencia contiene una posibilidad de no realizarse en acto, de mantenerse como pura potencia. La potencia de no, habla de una posibilidad negativa, posibilidad de no ser. El escriba puede escribir y puede no escribir. Ser potencia implica estar en relación con nuestra propia incapacidad. Piñera radicaliza esta experiencia, y es a esta radicalización lo que nosotros denominamos como lo literal, al poner en contacto el poder-no o la potencia negativa, tal como la definen Agamben y Aristóteles, con el no-poder, con la impotencia radical. La relación con el poder-no es una relación imposible, una relación de no-poder. El insomnio nos niega el acceso al *locus* radical de la posibilidad, al sueño. Nunca realmente podemos el poder-no, nunca el poder no puede pasar a convertirse en hecho, en actualidad: “El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido”.

aceptación. El sujeto siempre trata de huir de este espacio; su estar en este espacio está definido en un no poder estar. El insomnio es el espacio de la literalidad. La literalidad es un espacio que implica una *no aceptación*. Siempre buscamos un escape de lo literal. Sea a través de la remisión a una esfera de significación, velada o trascendente (el mundo de lo posible, de la potencia) o a través de la acción (el mundo de lo real, el acto). Lo literal se estructura en este relato a través de una serie de actos fallidos que buscan la salida de este espacio. Ese acto frustrado y ese no espacio sin salida son lo literal.

¿Cómo se puede leer literalmente una obra? ¿Cómo incorporar en la lectura esa resistencia a ser recuperada, desde cualquier esfera de sentido, de la obra?

Doris Sommer, en su libro *Proceed with caution*, propone un modelo teórico para tratar de leer una serie de textos que contienen, como parte de su intención autorial, una resistencia a ser recuperados, a ser asimilados desde cualquier horizonte de interpretación. Asimismo, señala la *diferencia* y el *diferendo* entre estos textos y el horizonte interpretativo del lector ideal y real de muchos de ellos. El problema planteado por Sommer es cómo dar cuenta de esta distancia, de esta resistencia, de esta deliberada interrupción de los canales de comunicación-recuperación de un texto.

La solución que propone la autora es una ética de la lectura que respete los silencios, las reticencias, los secretos de un autor. Una lectura basada en el pudor, y el reconocimiento de las distancias ideológicas, políticas, económicas y simbólicas que nos separan de la voz del otro que interpelamos. No obstante, ¿cómo se lee cuando las cosas “son lo que parecen ser y no hay nada que comprender”? o ¿qué hacer con una obra como *La carne de René* de Virgilio Piñera que, a pesar de que está llena de cuerpos desnudos, hurta el erotismo, presenta una serie de escenas cargadas de connotaciones eróticas, pero las narra con un lenguaje que impide el goce? ¿Qué hacer con un texto que niega el placer espiritual (la dotación de sentido) y corporal (el placer, la fruición, el goce de la escritura)?

Colocar en una misma posición la superstición del alma, y la trascendencia que se le supone inherente, y la del cuerpo, con su supuesta capacidad subversiva y transgresiva, constituye quizás el elemento de mayor originalidad de la escritura de Piñera. Para hacerle justicia a esta originalidad, siempre vinculada en Piñera a su noción de lo literal, hace falta dar cuenta de al menos tres elementos: la pérdida del carácter subversivo del placer y del goce, y la radical porosidad que por lo tanto existe entre la ley y el deseo, la inversión de la relación que la literatura y el arte moderno han establecido entre lo normal y lo patológico, la diferencia entre la carne y el cuerpo.

•iek demuestra en su artículo “Kant with (or against) Sade” cómo desde dos paradigmas teóricos distintos, tanto Jacques Lacan como Adorno y Horkheimer llegan a una conclusión parecida: hay más afinidad que diferencia entre Kant y Sade. El punto de encuentro entre Kant y Sade es la frialdad, la apatía ante las pasiones. Por un lado, Sade, y éste es el argumento de Adorno y Horkheimer, anuncia el momento, con la emergencia de la ilustración burguesa, en el cual el placer ha perdido su carácter sagrado/transgresivo y es reducido a una actividad instrumental y racionalizada. El placer y el deber, por otra parte, coinciden, y este es el argumento de Lacan. El deseo no puede sostenerse sobre cualquier interés o motivación patológica. Seguir nuestro propio deseo se confunde con seguir nuestro deber. La barrera infranqueable que coloca el pensamiento kantiano entre los sentimientos y la ley moral sólo es superada por el dolor de la humillación, considerado

en el sistema de las dos críticas como el único sentimiento *a priori*. Aquí también se da una coincidencia entre Kant y Sade: para el Marqués de Sade el dolor es la única vía de acceso al *jouissance* sexual (la única ley moral aceptada por el escritor de *La filosofía del tocador*). A pesar de las diferencias, sobre las cuales luego ahondaremos, entre Sade y Virgilio Piñera casi todos los elementos mencionados aquí: la frialdad ante las pasiones, la pérdida del carácter transgresivo del deseo y su conversión en una actividad instrumental y racionalizada, y el dolor como único sentimiento *a priori*, son esenciales para entender la poética piñeriana. La afirmación de lo literal en la obra de Piñera conlleva, por lo tanto, un cuestionamiento de la forma en que hemos entendido la relación entre lo normal y lo patológico y de la relación entre la ley, el deseo y la transgresión. El género novelístico moderno que mejor ha pensado esta relación es la novela de formación o *Bildungsroman*. Por eso, concentraremos el resto de nuestro estudio al análisis de *La carne de René* de Virgilio Piñera que constituye su aporte a la novela de formación.

#### I. LA CARNE DE RENÉ COMO *BILDUNGSROMAN*

La ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad.

Inmanuel Kant

Antón Arufat, en su prólogo a la primera edición cubana de *La carne de René* de 1995, texto originalmente aparecido en Buenos Aires en 1950, dice lo siguiente: “*La carne de René* pertenece, como [...] *Paradiso* y *El siglo de las luces*, al ilustre linaje de las novelas denominadas novelas de formación o aprendizaje. Novelas en las que se narra la historia de un joven adolescente y su progresivo conocimiento del valor de la vida y del mundo: familia, escuela, amistades, sexo, relaciones intelectuales”. A esto añade: “en la de Lezama, el protagonista aprende a participar en el reino de la imagen o de la poesía, en la de Carpentier en el de la historia, y en la de Piñera en el reino de la carne” (7).

El aprendizaje de la historia y de la imagen tiene larga tradición en la novela de formación, como en clásicos del género *El rojo y el negro* o toda la tradición de la novela de formación de un artista. El aprendizaje de la carne como *locus* donde coexisten y luchan el dolor y el placer carece de tradición en este género a menos que incluyamos dentro del mismo la obra de Masoch y el Marqués de Sade, posibilidad que se revisará en relación al texto de Piñera.

Casi todas las definiciones de la novela de formación (Hegel, Swales, Moretti, Bajtin) coinciden en que este tipo de novela se articula sobre una tensión entre la preocupación por la absoluta complejidad de la potencialidad individual, “la poesía del corazón”, y el reconocimiento por otro lado del peso de la realidad práctica (matrimonio, familia, carrera), “la prosa de las circunstancias”. Dinamismo y límites, inquietud incesante y sentido del fin, conforman un agudo contraste en la estructura del *Bildungsroman*. Por lo tanto, éste es intrínsecamente contradictorio (Moretti 10). El *Bildungsroman* se articula a través de la lucha entre la juventud y la madurez, entendidas como dos etapas biológicas pero también como dos modos de entender el espacio social. El *Bildungsroman*, según Franco Moretti, existe no a pesar sino gracias a estos contrastes.

Franco Moretti propone al *Bildungsroman* como un género emblemático de la cultura moderna. La particular solución que este tipo de novela implementa para la incesante dicotomía entre tradición y ruptura, la del compromiso, la del consenso y la concesión, postula, según este autor, una nueva concepción de las ideologías dominantes que lejos de ser concebidas como intolerantes, normativas, monológicas son vistas como adecuadas para usos diferentes, precarias, débiles e impuras.

El *Bildungsroman* es descrito como la forma simbólica que más que ninguna otra ha retratado y promovido la modernización social, y también la más contradictoria de las formas simbólicas. En este género la socialización consiste, primero que todo, en la interiorización de una contradicción. No hay que ser muy observador para percatarse que el autor plantea que el *Bildungsroman* es un tipo de novela que cuestiona el modelo de este género propuesto por Bajtín. Género concebido por este teórico ruso como subversor de la normatividad y monología de los sistemas de creencia oficiales e instituidos. El género del diálogo: heterotopía y heterofonía, múltiples voces y ámbitos.

El *Bildungsroman*, en palabras de Moretti, constituye una fenomenología y una reivindicación de la normalidad. De espíritu contrario a la tendencia en la cultura moderna, de Freud a Foucault, de ver a la normalidad como un término no marcado, carente de sentido.

Si se acepta la tesis de Moretti, a este género le es inherente una peculiar concepción del espacio social, la cultura y la política, y su énfasis radicaría en el fortalecimiento y continuidad de un *status quo* más que en su subversión o revolución. El *Bildungsroman* pertenecería al bando girondino del espíritu ilustrado, que busca promover soluciones contractuales para los conflictos entre individuo e historia. El *Bildungsroman* es el género antiutópico por excelencia.<sup>7</sup>

El *Bildungsroman* termina, casi siempre, con un matrimonio. Institución emblemática del compromiso social, de la aceptación de las normas de un espacio social concreto. Para Kant, el matrimonio es el lugar donde dos individuos adultos aceptan un contrato sobre el uso de sus partes sexuales (•iek 96-97). El matrimonio y, por lo tanto, también el *Bildungsroman*, es un intento de establecer un contrato, un acuerdo posible, entre la ley y el deseo, entre la norma y su transgresión, entre la normalidad y sus patologías.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Kant, en “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración?”, define a esta como la salida del hombre de su estado de inmadurez. Esta inmadurez suponía la aceptación acrítica de una serie de dogmas políticos y religiosos que regían su conducta. La ilustración para Kant es una alternativa a la revolución porque implementa diferentes espacios de legitimidad y de circulación al deber (sujeción del hombre a un determinado gobierno) y a la crítica (libre ejercicio de la razón de todo ciudadano libre). El hombre debe respetar y cumplir la función ciudadana que el espacio social le asigne, pero a la vez como intelectual (como hombre docto) tiene el derecho de expresar su opinión y ejercer una crítica de las instituciones y usos sociales dominantes. Como funcionario tiene que obedecer pero como intelectual puede disentir. Kant propone dos tipos de razón: la privada y la pública (las que luego Jürgen Habermas renombrará como razón instrumental y razón comunicativa). Kant reduce su idea sobre la ilustración a la siguiente máxima: “Razonad todo lo que queráis, y sobre lo que queráis, pero obedeced” (19).

<sup>8</sup> Las críticas más recientes que se le han hecho al clásico *Bildungsroman* giran alrededor del estrecho concepto de normalidad que esta novela propone. La apertura de este género hacia la representación



## II. LOS AVATARES DE LA CARNE: DOMESTICACIÓN Y ENTRENAMIENTO

Se podría estudiar una cultura, un período histórico, a partir del esplendor o decadencia de ciertas palabras y conceptos. El apogeo de la palabra *Bildung*, entre cuyos sentidos se encuentra el de cultura, ideal, educación, autoformación de un individuo hasta alcanzar su plenitud y totalidad, está vinculado al prestigio de otras como espíritu, totalidad, alma, interioridad. La crisis de todas estas palabras pudiera explicarse por el éxito de un sólo vocablo: *cuerpo*.<sup>9</sup> Todo artista moderno es un fisiólogo, decía Nietzsche. Los filósofos modernos al convertir al cuerpo en el tema de sus disquisiciones intentan atribuirle a sus discursos la finitud, la precariedad, la materialidad y el erotismo que se asocian con el cuerpo humano. “Dios ha muerto”, sentencia la voz secreta de Zaratrústa: no más preguntas sobre las verdades primeras o finales. La palabra del filósofo, al igual que el cuerpo del hombre, es una cosa entre las otras cosas y, por esta condición, es esencialmente política: la verdad es otro de los rostros que adquiere la lucha por la supervivencia que es la vida.

Si algo caracteriza a la cultura moderna, más que cualquiera otra de las características con las cuales se le ha querido definir (ruptura, heterogeneidad, novedad, fluidez, etc.), es su infinita capacidad de asimilación. Lo que un día fue objeto de escándalo y ruptura, mañana será objeto de culto o abominación. Quizás el más novedoso mito de nuestra cultura sea el cuerpo. Nuestros intelectuales, al igual que los personajes de *La carne de René*, padecen de la superstición del cuerpo.<sup>10</sup>

¿Qué tipo de aprendizaje, de formación es posible en un mundo dominado por el culto al cuerpo y a la carne?<sup>11</sup> El aprendizaje, la iniciación de René, como todo proceso educativo

---

de sujetos excluidos de este concepto de normalidad por su género, preferencias sexuales, raza, clase, nacionalidad etc, no provoca un cambio en la definición que se ha propuesto del *Bildungsroman*. Sigue siendo la tensión entre la ley y sus excepciones, entre la normalidad y sus desviaciones, la que organiza las diferentes tramas de estas novelas.

<sup>9</sup> Es fácil atestiguar el éxito de esta palabra en la filosofía, el arte, la literatura, pero también en la publicidad, la televisión, incluso en la lengua hablada.

<sup>10</sup> Iván de la Nuez en su excelente libro *El mapa de Sal: un poscomunista en el paisaje global* explica muy bien esta pasión por el cuerpo de la cultura moderna: “[e]l cuerpo es la obsesión de la cultura producida en la globalización. Desde el alojamiento en él de las persistencias de los usos primitivos hasta el culturalismo. Desde el canibalismo, lugar donde se devora literalmente la experiencia del otro... hasta la presencia de un ideal del cuerpo que se niega a crecer o envejecer (como ocurre en la anorexia)... A la pregunta: ¿por qué el cuerpo ocupa este lugar en la cultura de nuestros días?, podemos ofrecer respuestas que van desde la angustia de la existencia (el cuerpo sigue siendo el lugar donde acontecen, la enfermedad, la vejez, la muerte), hasta las implicaciones del arte en las formas de consumo que el mercado global establece. Desde el sadomasoquismo hasta la anorexia, es probable pensar que es en el cuerpo donde se consuman y consumen a un nivel más definitivo todas las contradicciones e identidades de esta era global (73).

<sup>11</sup> El culto al cuerpo y a la carne no siempre coexisten como es fácil constatar en la cultura moderna y en varios fragmentos de *La carne de René*. La cultura moderna, al menos en sus últimos diez años, ha demonizado la carne (la que alimenta y la que se desea) en aras de un cuerpo más saludable y útil. El cuerpo en vez de seguir siendo, como fue al principio de su irrupción en la cultura moderna, un instrumento de subversión y transgresión se ha convertido en el más sofisticado mecanismo de control. *La carne de René* es una de las reflexiones más sofisticadas que conozco sobre la conflictiva

merecedor de este nombre, tiene un carácter gradual: la asistencia a carnicerías, a mataderos, luego a hecatombes humanas. Todo, en la novela, se inicia en una carnicería llamada “La Equitativa”, un establecimiento que no tiene nada de especial, “nada llamativo... igual a otros tantos expendios del ramo” (17).<sup>12</sup>

Es importante notar, ya en este principio de la novela, la preocupación de Piñera por otorgarle un sentido físico e inmediato a su texto y su persistente intento de evitar cualquier tentativa de una lectura en clave simbólica del mismo. Si estamos hablando de la iniciación y aprendizaje del reino de la carne todo debe empezar del modo más literal posible: en una carnicería. Más tarde se verá que el propio nombre de la carnicería, “La Equitativa”, tiene referentes muy concretos en la novela.

La iniciación en el reino de la carne está vinculada a la revolución mundial de la cual son líderes el abuelo y el padre de René.<sup>13</sup> La palabra *equitativo* tiene un segundo referente: el culto de la carne no es un culto que distingue, que particulariza. El culto a la carne es un culto equitativo que no reconoce fronteras personales, iguala al *yo* y al *otro*, al ser humano singular con todos los hombres; ni biológicas, iguala al hombre con los animales; ni vitales, iguala al cuerpo vivo con el cadáver, al organismo con la carne trucijada; ni físicas, iguala el adentro con el afuera, la intimidad con la más absoluta exterioridad; ni éticas o políticas, iguala a la víctima con el verdugo, al perseguidor con el perseguido. Es una especie de comunión al revés que une a todos en lo más bajo, lo más físico, lo más elemental, lo más mortal.<sup>14</sup>

La carnicería “La Equitativa”, sin embargo, sólo permite una diferencia, entre René y los demás personajes que hacen cola para comprar la carne. René parece ser el único que está allí en contra de su voluntad, el único no apasionado por la carne. La primera escena presenta ya, desde su inicio, a los dos actores de esta novela: René, el héroe romántico, que

---

relación entre el cuerpo y la carne. Esta distinción tiene tradición religiosa y filosófica: la patrística (sobre todo Santo Tomás), Husserl (*Cartesian Meditations*), Merleau Ponty (*The Visible and the Invisible*), Paul Ricoeur (*Oneself as another*). Más tarde, revisaré algunas de las consecuencias de esta distinción.

<sup>12</sup> La trivialización del horror es muy común en la narrativa de Piñera, basta con hojear su colección de cuentos *Cuentos fríos* para corroborar lo que digo.

<sup>13</sup> Se podría objetar que en mi lectura de esta novela trato de leer de un modo serio algo que sólo es una broma colosal. Es cierto que el texto de Piñera está poblado de sinsentidos que llevan a pensar en la posibilidad de leerlo en clave humorística (otra de las maneras que una cultura tiene de recuperar simbólicamente un texto). La opción de Piñera es, como siempre, mucho más radical; puebla a sus textos de sinsentidos y de cuerpos pero le hurta al lector el erotismo y el humor que, por cierto, son las dos vías de subversión de la cultura oficial más socorridas por el arte moderno. El erotismo y el humor no son suficientemente literales para Piñera. El erotismo acepta la presencia, la literalidad, la desnudez del cuerpo ajeno para, enseguida, mejor vestirla con sus fantasías. El humorista al nivel del enunciado literaliza los sentidos simbólicos que su cultura le ofrece, pero al nivel de la enunciación, el humorista, al igual que el simbolista, quiere decir otra cosa.

<sup>14</sup> Juan Carlos Quintero en su inteligente ensayo “Virgilio Piñera: los modos de la carne” propone una serie de interrogantes a las cuales trataré de encontrar respuesta en este ensayo: “¿Qué significa descubrir que se está hecho de carne? ¿Cómo se lidia con tal ‘dato’? ¿Cómo manifiesta sus verdades la carne? ¿Cómo opera, cuáles son sus modos? Y sobre todo ¿cómo se vuelve el estilo o la escritura carne?” (115).

se resiste a comulgar con el reino de la carne, y este mundo que hará todo lo posible por enseñar, doblegar, domesticar a esta carne analfabeta.

¿Esta iniciación puede ser calificada en algún sentido de *Bildung*? *La carne de René* contiene una serie de motivos que la acercan a la novela de formación: un héroe joven que va a ser iniciado a través de una institución pedagógica en una serie de conocimientos que serán un mecanismo esencial para su socialización. La aceptación e interiorización del mundo social por el héroe en el *Bildungsroman*, según Moretti, era una reivindicación de la normalidad. René sabe, al final de la novela, que al aceptar el reino de la carne quedará “drásticamente excluido del mundo de la normalidad” (174). En el reino de la carne la violencia, la tortura, el asesinato son perfectamente legales, “recurrir a la policía es letra muerta” (171). La escuela, institución donde se entrena al estudiante para que adquiera los conocimientos necesarios para vivir en el reino de la carne, más que formar e ilustrar el espíritu de sus estudiantes, domestica y entrena (es importante notar que estos dos procesos contienen notables cargas de violencia y que pueden ser aplicados tanto a los hombres como a los animales) sus cuerpos y somete a sus estudiantes a las torturas más inimaginables y los obliga a sufrir en silencio. *La carne de René* muestra que la ley carece de toda interioridad. La ley no tiene un adentro: todos y cada uno de sus personajes están fuera de la ley.<sup>15</sup>

La peculiaridad de *La carne de René* es que convierte a la anomalía, la patología, la desviación, en la norma, y a la normalidad en el sueño nunca realizado.

René, antes de su rendición final al reino de la carne, está preparándose para hacer un examen de taquigrafía, lo que le permitiría empezar un trabajo en una oficina y tener una vida *normal*. Este sueño nunca se realiza. Es importante señalar que el empleo al que aspira René es el empleo de casi todos los personajes kafkianos y del personaje Bartleby de Melville (con los cuales tiene tanto en común): oficinista, secretario, copista. La diferencia del texto de Piñera radica en convertir en sueño irrealizado lo que es la pesadilla y la causa de la destrucción de los personajes antes mencionados: la infinita burocracia

---

<sup>15</sup> Para explicar mejor esta peculiar relación entre la transgresión y la norma, y su importancia para la novela de formación, resultan muy útiles los libros *Critical and Clinical* de Deleuze y *Capitalism and Schizophrenia*, vol. 1: *Anti-Oedipus* de Deleuze y Guattari. En *Critical and Clinical*, Gilles Deleuze invierte el paradigma psicoanalítico que ve al escritor como paciente (un caso anómalo que debe ser corregido, interpretado por la mirada clínica) y describe al escritor como un fisiólogo de sí mismo y del mundo. La yuxtaposición (asociación y disociación) de síntomas es una de las funciones esenciales de la literatura. El artista genera nuevas figuras de desorden y enfermedad: la obra literaria es entendida como delirio. La técnica literaria (la crítica) está directamente ligada a la creación de una tabla referencial de signos vitales (la clínica), por lo tanto, se puede hablar de un *beckettismo*, *kafkismo* y *proustismo* y, en mi caso, de *piñerismo*, de la misma manera que se habla de un sadismo y un masoquismo clínicos. La unión de *crítica* y *clínica* pretende, desde la perspectiva de Deleuze, otorgarle un valor subversivo a uno de los pilares normativos (la clínica) de la cultura occidental. Esto podría relacionarse con el gran pensador del poder y del control que fue Foucault, quien vio en la mirada médica uno de los principales mecanismos de control y sujeción creados en las sociedades occidentales. Deleuze ve en el gesto artístico una manera de reordenar y desmontar cuadros clínicos, formas de socialidad, de reconocimiento, vía la agrupación y disociación de síntomas. La perspectiva que propongo (vía Piñera) y la que me parece más acorde al espíritu de la novela de formación es poner en un diferente diálogo a lo normativo y a lo subversivo, a la ley y al deseo.

de las sociedades modernas. En el mundo de Piñera la transgresión, las desviaciones, las patologías son convertidas en ley, y la normalidad, la cotidianidad, tiene el rango del sueño, de la ilusión, del delirio.

Piñera nos descubre que la transgresión puede ser tan opresiva y enfermiza como la normalidad y que la legalidad (el adentro de la ley) no es más que un excéntrico sueño de un personaje que no quiere aceptar su único destino posible: estar siempre fuera de la ley.

### III. EL DOLOR Y EL PLACER

El vínculo entre el dolor y el placer está asociado en la cultura moderna al nombre de dos escritores y de dos síntomas clínicos: El marqués de Sade (sadismo) y Masoch (masoquismo). El sadismo implica una especie de alquimia: transforma el dolor en placer. Esta transformación, como en la alquimia, ocurre más en el cuerpo del sujeto que experimenta, que en el objeto con el cual se experimenta. La verdadera transformación parte del agente y no del paciente, del sujeto y no del objeto. El masoquismo es más dialéctico: dolor y placer son contrarios que luchan y que generan una síntesis o una simbiosis: un placer doloroso o un dolor placentero.<sup>16</sup>

El novelista cubano se mueve en otra dirección. La relación entre violencia y erotismo en Piñera implica la disociación del par dolor-placer. La violencia y el erotismo tienen destinos paralelos y excluyentes. La violencia domina los textos de Piñera y el erotismo se mantiene como una posibilidad perenne que no se realiza, que permanece perpetuamente interrumpida. El erotismo siempre está en sus textos pero como una posibilidad negativa. Piñera llena sus textos de obstáculos que impiden, obstaculizan a un erotismo que parece omnipresente en su imposibilidad. Si hay algún erotismo en los textos de Piñera es el del *coitus interruptus*.

Las dos vías de iniciación en el reino de la carne son el dolor y el placer. Ambas tienen sus maestros: el dolor (Ramón, Mármolo y su escuela del dolor, todos los personajes vinculados a la causa del chocolate) y el placer (Dalia). El desbalance de personajes vinculados al dolor, con respecto a los que se asocian con el placer, tiene su correlato en la estructura narrativa de la novela. *La carne de René* nos cuenta la iniciación en la carne vía el dolor. El placer en este texto de Piñera siempre es obstaculizado, bloqueado, se mantiene como una posibilidad irrealizada. El autor enfría<sup>17</sup> algunos de los tópicos de la literatura y del lenguaje erótico. A continuación cito tres como ejemplo:

#### *El voyeurismo o el placer de la mirada*

La primera vez que René ve un cuerpo desnudo, que no sea el suyo propio, siente una sensación de frío. René y Dalia observaban un libro con figuras humanas desnudas que esta

<sup>16</sup> Deleuze en su texto sobre Masoch opone la negación sadista a la denegación masoquista. Deleuze retoma ambos conceptos en el sentido que Freud le dio a los mismos. La denegación a diferencia de la negación no consiste en negar o destruir una cosa; la denegación pone al objeto entre paréntesis, lo neutraliza, como hace el fetichista.

<sup>17</sup> Para el concepto de frialdad en Piñera ver *Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera* de Fernando Valerio-Holguín.

trajo con el fin de erotizarlo: “El libro era un album de anatomía. En la carátula decía con grandes letras: ‘El cuerpo humano’”. Al ver la primera figura, “René experimentó una sensación de frío: le pareció que la figura titiritaba” (45). El supuesto *locus* del erotismo es una foto de un manual de anatomía. Un dispositivo pedagógico que mira al cuerpo como objeto de estudio y no como objeto de placer. La intención de Dalia de usar perversamente este manual y erotizar sus figuras no se realiza, pues el cuerpo de René más que erotizarse al verlas tiembla ante la posibilidad de que estas escenas se conviertan (lo cual pasará muy pronto en la novela) en escenas de tortura:

[René]: ¿Por qué no lo dibujaron con una flecha en las manos?

[Dalia]: Nadie lo contradice queridito. Claro que una flecha. La flecha de Cupido.

–No Dalia –gritó René– no hablo de la flecha del amor, hablo de la flecha del dolor. (47)

La transformación del placer nunca realizado en dolor no se hace esperar. Ramón le devuelve en el tren –mientras viajan para la futura escuela de René– el álbum que Dalia le había obsequiado. René “clavó sus ojos en la primera figura. Había sido modificada. Si el hombre aparecía en la misma posición, decenas de flechas se clavaban ahora en su carne, en tanto que la cara era la del mismo René (49). Al tratar de ver la segunda foto, la de la figura femenina, se vuelve a sorprender

...la hoja había sido arrancada. Del álbum sólo quedaban las figuras masculinas convertidas en otros tantos René...Contempló la figura siguiente: era la del hombre con la barra en alto, la última que viera aquella noche en la casa de Dalia. El retoque se había limitado a dos modificaciones, una en la cara, que era ahora la de René, la otra en la barra convertida ahora en flecha al rojo vivo. Pasó a la tercera figura: era él mismo pero desollado. Junto a él se veía a un hombre mostrando en su mano derecha un afilado bisturí y en la izquierda un montón de tiras de piel humanas. (50)

#### *El erotismo y lo sagrado. El sabor y el gusto de los cuerpos*

Hacia él se dirigieron todas las miradas. René las sentía como agujas en su carne. De nuevo, además, se aludía a la carne; no sólo él sería el “plato fuerte” de la comida era, asimismo, el tema de conversación. (42)

La cena en casa de Dalia es una especie de parodia degradada de la última cena. La carne, de René, no sólo era el plato fuerte, sino el principal tema de la conversación. Piñera está jugando aquí con la porosidad semántica que la comida y la sexualidad comparten. Los amantes se comen, se saborean, encuentran deliciosa la intimidad del otro. Piñera literaliza la imagen. La asimilación del vocabulario culinario y el sexual pasa por un escollo, callado por la metáfora: la carne que se desea y la que se comen no pueden ser la misma. Querer comerse, literalmente, la carne que se desea nos lleva al límite prohibido de la antropofagia.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> La carne es una zona de indicernimiento que no conoce límites, y que siempre está abierta al peligro de la antropofagia. ¿Por qué la antropofagia ha sido considerada un límite para la cultura, al mismo

*El texto como cuerpo, el cuerpo como texto*

Cochón en una de las escenas más perversas de toda la novela empieza a lamer el cuerpo de René. La lengua inútil para convencer a René de aceptar el servicio del dolor, tratará, ahora, de ablandarlo. La carne de René se resiste, se vuelve pétrea, se enfría, se teme que llegue a la congelación. El cuerpo de René está desnudo y cincuenta alumnos de tercer año y Mármolo (el director de la escuela) empiezan a lamerlo. Probablemente, no exista una escena tan perturbadora en toda la literatura latinoamericana. Cincuenta muchachos, un sacerdote enano y el director de la escuela lamen el cuerpo desnudo de René.

La lengua de Roger (el mejor alumno de la escuela) lame el cuerpo de René como una pluma lo hace con los bordes de un papel. La lengua, órgano de la voz, es comparada a una pluma, órgano de la escritura. Esta escena hace decir a José Quiroga, uno de los mejores críticos de Piñera, que este debe ser uno de los momentos eróticos más cargados de la literatura cubana.<sup>19</sup> Y es cierto que todo el escenario está implementado para que pudiéramos disfrutar de una de las escenas emblemáticas del erotismo de la escritura: el texto como cuerpo, la lengua como pluma etc; pero Piñera, como de costumbre, bloquea y enfría el erotismo.

La lengua de Cochón empieza a lamer el cuerpo de René por su incapacidad de comunicarse con él. La lengua que lame sólo empieza a actuar cuando la que habla falla. La comunicación es degradada a un puro estímulo entre cuerpos. La lengua que no habla y que no ablanda intenta salvarse al convertirse en pluma: escribir sobre el cuerpo (en los dos sentidos de la palabra). Pero el carácter pétreo de la carne de René, su carácter frío y refractario, le niega por segunda vez, a la lengua (convertida en pluma) su dimensión comunicativa. El cuerpo de René refracta los signos o las señales que la lengua quiere escribir, inscribir, sobre él.

El erotismo de la escritura, el placer del texto, es negado por Piñera, por una carne que se resiste y bloquea cualquier estímulo exterior. El erotismo como teatro del cuerpo, la escritura como doble del cuerpo, rebota en la carne de René: "Las lenguas... se detenían, se trababan, rebotaban en el cuerpo de René" (92). Hay una especie de inmanencia radical inherente a la carne de René. Piedra que incomunica el adentro con el afuera. La carne de René es coriácea, es pétrea. Es superficie, barrera, obstáculo, que imposibilita el alcance de su cuerpo.

La carne más que ceder a la persistencia de sus lamedores, los contagia en su dureza. Todos los lamedores parecen endurecerse, incluido Mármolo, que se siente de piedra. Todos los personajes empiezan a lamerse entre sí para evitar el endurecimiento. Todos parecen vencidos por la carne de René. Todas las carnes se endurecen. Todos los cuerpos forman una masa amorfa:

---

nivel que el incesto, o el parricidio? Vivir implica el sacrificio de otras vidas; la vida se alimenta de vida. Esta realidad, la cual toda cultura intenta sublimar, es llevada a su condición límite en la antropofagia. Esta realidad tiene un límite, una zona tabú, que es el injerimiento de la carne humana. Los hombres pueden matarse los unos a los otros, por pasiones, por ideales, por venganza, por robo, pero no por hambre. El hambre del hombre debe terminar ante el hombre.

<sup>19</sup> Ver el artículo de José Quiroga "Fleshing out Virgilio Pínera from the Cuban Closet".

Cochón se lanzó sobre la cama, separando los cuerpos, empujando una pierna metida en otra pierna o dos brazos que se abrían aferrados a un vientre. Inútil empeño: no bien lograba separar totalmente a un cuerpo al momento se le desarticulaba y caía pesadamente sobre otra desarticulación... (97)

Los miembros se separan del cuerpo y (de)forman una masa (carne) anónima. El cuerpo, el lenguaje, se desarticula, pero no trasciende hacia una función superior, siempre asociada con el deseo, como en Sade o en Masoch. La carne pétreo, anónima y desarticulada, no se refiere, ni evoca nada, ni incluso a ella misma. Es sólo obstáculo, impedimento, incomunicación. La carne, como lo literal, es el espacio de la impotencia, de la imposibilidad.

#### IV. LA INICIACIÓN VÍA EL DOLOR

El culto al dolor está vinculado a la causa del chocolate y a la revolución mundial que le es inherente. Uno de los personajes de la novela, Ramón, define la causa de la siguiente manera:

La causa es la revolución mundial... El jefe que domina el país traicionó la causa y nos persigue porque lo perseguimos... Recogí la herencia de tu abuelo soy el jefe de los perseguidos que persigue a los que nos persiguen... si todavía se siente perseguido es porque desea fervientemente perder su carne. (33-34)

La persecución, al igual que la carne, es un legado y un servicio. Es la forma de continuidad y de genealogía en este mundo. Se pertenece a un grupo porque se es perseguido por el grupo contrario que, a su vez, es objeto de nuestra persecución. La causa es insignificante: un pedazo de chocolate. Piñera no provee ninguna carga de realidad, ningún conflicto localizable en la historia, para toda la violencia que el texto propondrá. El motor de todo este ciclo de violencia es totalmente insignificante: los que defienden la causa del chocolate más bien desprecian este alimento, mientras que los que lo prohíben no se abstienen de disfrutarlo.

El único objeto real de la causa, es ser perseguido, ser torturado, estar constantemente expuesto a la muerte y al dolor, autoinfringirse heridas y, sin embargo, huir, huir constantemente, resistir. El padre de René es un hombre sin biografía. Carece de esa unión de *bios* y *logos* que conforma una identidad y un origen a una persona. Su historia tiene dos momentos: La causa, que cumple la función de origen irrisorio, que sólo propone el absurdo de toda búsqueda de una razón, de un principio, y su *carne* que es su única memoria y legado.<sup>20</sup> Historia hecha de girones, de grietas, de heridas, de marcas. Una

---

<sup>20</sup> Rafael Rojas en su excelente libro *La isla sin fin* ve a Piñera como el punto culminante de una tradición que critica la narrativa identificatoria sobre la cual se construye el relato nacional, y que descubre la negatividad, síntoma del *deficit* ontológico de la nación. Piñera radicaliza esta tradición ya que: “[su] nihilismo rebasaba... el de Casal, aún centrado en el topos, en el tedio del paisaje, para instalarse en el *khronos*: la nadahistoria de la isla (110).

historia de destrucción como apunta Foucault al definir la relación entre cuerpo e historia: el cuerpo es una historia de ruinas y la historia es la ruina del cuerpo.<sup>21</sup>

Ramón le explica a su hijo: “practico el culto de la carne no el de la atlética o intacta sino la trucijada”. La carne hecha pedazos, arrancada del cuerpo. Luego, prosigue:

Dime héroe romántico... cuerpo intacto... No amas la carne descuartizada... Mi padre, muerto dos años antes de su nacimiento, marchó a la tumba acompañado de más de doscientas heridas... El tenía una llaga que empezando en la tetilla derecha, recorría la espalda, y venía a finalizar en la misma tetilla. Y dicha llaga... se mantuvo abierta y supurante hasta el último día. (27-28)

El abuelo tenía el cuerpo consumido por una llaga que lo atravesaba totalmente. El cuerpo había degradado en llaga, en carne. El cuerpo hecho agujeros había perdido su propiedad de organismo, de recinto que guarda un interior de un carácter único, propio, sagrado. El cuerpo del abuelo, o para ser más exactos su carne, era una llaga: ese lugar donde lo interno invade el afuera, sale hacia lo exterior hecho corrupción, humor. El cuerpo deforme, monstruoso, exhibiendo sus entrañas, dejándolas ver morir, podrirse. La carne más allá del umbral del cuerpo y el cadáver, en una zona donde la vida y la muerte, el adentro y el afuera se confunden. El cuerpo en carne viva.

#### V. LAS VÍAS DEL DOLOR: EL CUERPO Y (O) LA CARNE

La carne es esencialmente informe. No tiene género (un pedazo de carne está más allá de cualquier distinción sexual), no tiene individualidad (no se distingue de otros pedazos de carne y no pertenece a nadie), no está ni viva ni muerta (la carne tiene una vida más allá y más acá del cuerpo y el cadáver), no tiene especie (todo sabemos lo fácil que es pasar gato por liebre), no tiene piel (la piel es el garante de un adentro y de un afuera para la carne). La carne está en la zona de las entrañas (más allá de lo privado y lo público) y está expuesta a la más pura exterioridad (sin la protección de ninguna epidermis).

Paul Ricoeur en su libro *Oneself as Another* hace mención de la distinción que establece Husserl entre *Leib* y *Körper*, entre carne y cuerpo. La carne sería, según esta distinción, esa zona anónima de nuestro cuerpo que compartimos con otros seres, que nos hace indiferenciables de los otros, el momento de mismidad en la otredad, una mismidad que nunca puede ser llamada propia o nuestra, pues no nos pertenece de manera exclusiva y distintiva. La carne sería ese lugar, entonces, donde lo íntimo se encuentra con lo anónimo, lo más mío y propio se junta con lo de nadie. Merleau-Ponty, al trabajar la misma distinción entre la carne y el cuerpo, en su libro *The Visible and the Invisible* define la carne como un tipo de autorreflexividad vinculada a los procesos perceptivos:

Their landscape interweave, their actions and their passion fit together exactly: this is possible as soon as we no longer make belongingness to one same “consciousness” the primordial definition of sensibility, and as soon as we rather understand it as the return of the visible upon itself, a carnal adherence of the sentient to the sensed and of the sensed

<sup>21</sup> Ver Foucault (32).



to sentient. For, as overlapping and fission, identity and difference, it brings to birth a ray of natural light that illuminates all flesh and not only my own. (142)

La carne es una especie de autorreflexividad pero una autorreflexividad que hace que al volverme sobre mí mismo descubra la extrañeza y el carácter anónimo del mundo. La carne es un entretejido de acciones y pasiones: mirarnos mirar, mirar ser vistos, ser vistos al mirar, ser visto por lo que miramos. La carne es un proceso especular en el cual se unen mi aquí y mi ahora y ese otro lugar desde donde proviene toda mirada que nos mira ver; la subjetividad (al verme viendo me reconozco) y lo objetivo (al verme viendo me descubro como una cosa entre las cosas); lo propio (al verme mirar reconozco esa mirada como mi mirada) y lo ajeno (al verme mirar me miro como miro a las otras cosas). Esta circularidad de la mirada y de los procesos perceptivos, a la cual Merleau-Ponty denomina carne, le da un carácter transitivo a la sensibilidad, al sentirme sintiendo descubro que tengo la misma carne del mundo, que soy sentido y percibido por otros de la misma manera que yo puedo sentir y percibirme a mí mismo: "...the flesh is ...the dehiscence of seeing into the visible and of the visible into seeing" (153). La carne es ese lugar anónimo, ese otro lugar, alterno a cualquier topología definida, que permite constituir un tejido común entre mi cuerpo y el mundo, una carne común para mi yo y para las cosas. Este tejido común no puede ser definido como trascendente. Su generalidad tiene la forma de una anonimidad, su ir más allá la de una fuga. Con estas dos características Deleuze y también Piñera definen la inmanencia.<sup>22</sup>

Ya se mencionó anteriormente que el manual de anatomía era uno de los principales dispositivos pedagógicos de la novela; es el único que intenta, por cierto, ser un camino de iniciación tanto en el camino del placer y el dolor; los otros, la escuela, la asistencia a carnicerías y a mataderos, etc, sólo están vinculados al dolor. Ramón, al retocar las figuras del manual llamado "El cuerpo humano", le muestra a René el camino de cómo llegar a la carne a través del cuerpo, ¿cómo hacer del organismo una masa informe? El cuerpo para hacerse carne tiene que ser lacerado, trucidado, quemado, desollado y al final capado. Todos estos procesos van arrancando del cuerpo los atributos, que lo singularizan y que lo asocian a una individualidad, y lo convierten en una masa amorfa, asexual, impersonal.

La ley es el único garante de individualidad que tiene la sociedad moderna. Ante la ley siempre se es individuo. La sociedad homogeneiza al individuo como consumidor, como votante, como ser social pero ante la ley siempre se es un sujeto único responsable de sus actos. La entrada a la red social implica una serie de instancias que singularizan al individuo vía un pasaporte, una cédula de ciudadanía, unas huellas digitales. La integración en una comunidad implica la posibilidad de ser distinguido como individuo. Todos estos mecanismos lo constituyen como sujeto ante la ley. La ley inventa una geografía: se pertenece a un país, a una ciudadanía, a unas fronteras. La ley, también, asigna un cuerpo: la ley convierte a éste en cuerpo del delito. El cuerpo del sujeto lo vincula a la ley, aunque sea vía su transgresión, no obstante, la carne está más allá o más acá de toda legalidad, de toda forma, de todo sentido.

<sup>22</sup> El concepto de inmanencia está presente en toda la obra de Deleuze; quizás su mejor formulación se encuentre en uno de sus últimos textos publicados: *Pure Immanence: Essays on a Life*.

En la escuela de Mármolo el espíritu no tenía lugar: “¿qué era eso del espíritu, alguien lo había tocado, lo sabía alguien?” (64). El cuerpo es el espíritu de la escuela de Mármolo. El texto de Piñera produce una inversión y una negación: el cuerpo sustituye al espíritu, negación de cualquier tipo de realidad inherente al espíritu, con todas las connotaciones que este conlleva: cultura, trascendencia, singularidad de la especie humana, civilización, el sentido inherente a las cosas o a una cultura. El cuerpo ocupa su lugar. El cuerpo va a ser el vehículo que necesita el hombre para abrirse paso en la carne de otro hombre.

Si se sigue la pauta de lectura de mi estudio, que en el texto de Piñera todo debe ser entendido de un modo literal, ésta remite inmediatamente al cuento “El caso Acteón”.

“El caso Acteón” representa el caso literal en el cual un hombre se abre paso en la carne de otro. Dos hombres se encuentran al azar y, mientras uno de ellos le explica al otro las dos razones del caso Acteón, ambos van penetrando en la carne del otro con sus manos. Las dos razones del caso Acteón según uno de los personajes son: 1) no existe un espacio especial, para que este mito pueda ser actualizado, para que esta cadena pueda ser implementada; 2) (la que interesa subrayar aquí): no se sabe, no se puede marcar, delimitar, señalar, indicar o precisar dónde termina Acteón y dónde empiezan los perros.

Este desconocimiento, esta zona de indefinición, esta carencia de límite es el sentido y el legado de la carne. Esa carencia de límites entre víctima y victimario, entre perseguidor y perseguido, entre el *yo* y el *otro*, entre el adentro y el afuera, entre el mundo humano y el mundo animal.

Es importante recordar que la principal relación social en *La carne de René* es la de perseguidor-perseguido y víctima-victimario. La recreación del mito por Piñera es la siguiente; Acteón es descubierto por los perros:

[...] lo descubren como yo lo he descubierto a usted; Acteón, al verlos, se llena de una salvaje alegría; los perros empiezan a enristecerse; Acteón puede escapar, más aún, los perros desean ardientemente que Acteón escape; los perros creen que Acteón despedazado llevaría la mejor parte... los perros saben muy bien que [...] quedarían en una situación de inferioridad respecto de Acteón... pero viva usted convencido [...] que los perros no pasarán por afrenta, por esa ominosa condición que es toda victoria [...] viva convencido [...] esos perros serán devorados también [...] por Acteón. (Piñera 1999, 42)

La dimensión esencial del mito de Acteón para Piñera radica en el acto de marcar límites, de señalar un territorio y construir una idea de lo propio y lo ajeno. Este gesto se encuentra en el origen de la cultura y de lo político. La política y la cultura se fundan construyendo límites a través de los cuales identificarse y distinguirse de los otros hombres y de la naturaleza. Asimismo, el mito apunta hacia la constitución, origen de la ley. La ley establece un límite y control sobre la violencia. La ley ejerce una crítica de la violencia. La ley se funda a partir de la distinción entre víctima y victimario,<sup>23</sup> separando a la violencia según sea ejercida o padecida. Esta separación constituye el primer umbral de legitimidad a partir del cual se legisla.

---

<sup>23</sup> Es importante recordar que la principal relación social en *La carne de René* es la de perseguidor-perseguido y víctima-victimario.

“El caso Acteón” coloca al lector en una zona de indistinción, de suspensión de estos límites. No más dentro y fuera de la ley, hay un abandono. Acteón es abandonado por la ley. La ley se subtrae, se ausenta, se excluye y lo excluye. Pero Acteón también se abandona a los perros, se deja devorar por ellos. Este abandono implica una zona de indiferencia originaria. La ley no va a tener más dentro, ni fuera. Interior y exterior se autopenetran, se indefinen, se funden. Se constituyen en ese espacio de exclusión, como dice Giorgio Agamben, que ha absorbido a todo el espacio público de la política moderna.

Acteón es el *homo sacer*: alguien que todos (los perros) pueden matar pero que nadie puede sacrificar según las vías establecidas,<sup>24</sup> porque los perros le niegan su condición de víctima, se la usurpan. Acteón devora a y es devorado por los perros. La condición de victimario es una situación de inferioridad, desairada y hasta ridícula. La legitimidad de la ley, asociada siempre con las razones de la víctima, es ridiculizada. La violencia, como el espacio de indefinición de la ley, es donde no hay más víctimas. Ese espacio donde palabra y acto (propio y ajeno se funden): “[m]i voz correspondía a su acción, su acción a mi voz”. La palabra y el acto (propios o ajenos) alcanzan ese punto de confusión e indistinción y sólo queda: “una sola masa, un sólo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término” (43).

Para concluir, puede afirmarse que Virgilio Piñera reconfigura el *Bildungsroman* al proponer la siguiente problemática: ¿Cómo es posible entonces un aprendizaje de lo informe? o ¿cómo formarnos en lo informe?

Su respuesta está vinculada a la diferente topología que propone el mismo Piñera para la relación entre la normalidad y sus patologías, entre la ley y sus transgresiones. El autor convierte el *estar fuera de la ley* en la única manera de normalidad posible en este mundo. La transgresión y la subversión se basan en la creencia en que la ley tiene un adentro, unos límites definidos que pueden ser subvertidos, violados. La transgresión implica, en última instancia, la fe en la existencia de un contenido positivo de la ley al que se quiere violentar. Para una ley que es sólo exterioridad e ilegalidad, no hay transgresión posible. Virgilio Piñera es quizás el único autor cubano que merezca ser llamado canónico y, esta última frase, como todo lo vinculado a Piñera, tiene una sola forma de leerse: literalmente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”. *Preferiría no hacerlo*. José Luis Pardo, trad. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Antonio Gimeno Cuspinera, trad. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Daniel Heller-Roazen, trad. y ed. Stanford: Stanford University Press, 1999.

<sup>24</sup> El texto de Piñera postula, al igual que el de Agamben, un espacio social en el cual la excepción se convierte en regla. La figura del *homo sacer* se coloca en las fronteras del derecho humano (cualquiera puede darle muerte) y del divino (es insacristicable, no debe ser matado por ninguna de las muertes sancionadas por el rito). El *homo sacer* sólo puede ser matado fuera de ley: total impunidad para quien le dé muerte y total prohibición de su sacrificio. Ver *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida* de Giorgio Agamben.

- Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Vern W. Mcgee, trad. Austin: Texas University Press, 1986.
- Calasso, Roberto. *K*. Geoffrey Brock, trad. New York: Alfred A. Knof, 2005.
- Delleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on a Life*. Anne Boyman, trad. New York: Zone Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Critical and Clinical*. Daniel W. Smith y Michael A. Greco, trads. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Capitalism and Schizophrenia*, vol 1: *Anti-Oedipus*. Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane, trads. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Presentación de Sacher-Masoch. El frío y el cruel*. Ángel María García Martínez, trad. Madrid: Taurus, 1973.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, La genealogía, la historia*. José Vázquez Pérez, trad. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Hernández Busto, Ernesto. “Una tragedia en el trópico”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (Otoño 1999): 36-44.
- Hegel, Georg Wilhelm. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. T. M. Knox, trad. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Horkeimer, Max y Theodor Adorno. “Excursus II: Juliette or Enlightenment and Morality”. *Dialectics of Enlightenment*. Edmund Jephcott, trad. Stanford: Stanford University Press, 2002. 63-93.
- Kant, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración?” *¿Qué es ilustración?* Agapito Maestre, trad. y ed. Madrid: Editorial Tecnos, S. A., 1999.
- Lacan, Jacques. “Kant con Sade”. *Escritos 2*. Tomás Segovia, trad. México: Siglo XXI, 1975. 744-770.
- López Parada, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid/Frankfurt AM: Editorial Iberoamericana, 1999.
- Merleau Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Alfonso Linguis, trad. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- Nuez, Iván de la. *El mapa de sal: un poscomunista en el paisaje global*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001.
- Pessoa, Fernando. *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. Ángel Campos Pámpano, trad. y ed. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La carne de René*. Prólogo de Antón Arrufat. La Habana: Ediciones Unión, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesía y Crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- \_\_\_\_\_. “La vida tal cual”. *Revista Unión* 10/III (abril-junio 1990): 22-34.
- Quintero, Juan Carlos. “Virgilio Piñera: Los modos de la carne”. *Sexualidad y Nación*. Daniel Balderston, ed. Pittsburgh: ILLI-Biblioteca de América, 2000. 111-129.
- Quiroga, José. “Fleshing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet”. *Entiendes*. Emilie Bergman y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke University Press, 1995.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin*. Miami: Ediciones Universal, 1998.

- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Kathleen Blamey, trad. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Sommer, Doris. *Proceed with Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Valerio-Holguín, Fernando. *Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham: University Press of America, 1997.
- Vitier, Cintio. *Crítica 2*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del libro, 1970.
- Zambrano, María. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Edición e introducción de Jorge Luis Arcos. Madrid: Ediciones Endymión, 1996.
- Žižek, Slavoj. "Kant with (or against) Sade". *The Žižek Reader*. Elizabeth Wright y Edmond Wright, eds. Malden: Blackwell Publishers, 1999. 283-301.

